



**Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Monografia em Literatura**

**CAMILA RATHGE RANGEL PEREIRA**

**SINGULARIDADES FEMININAS: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER  
EM CONTOS DE MACHADO DE ASSIS E DE EÇA DE QUEIRÓS.**

**Orientador: Professor Dr. Edvaldo Bergamo**

Brasília – DF

2013/2

**CAMILA RATHGE RANGEL PEREIRA**

**SINGULARIDADES FEMININAS: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER  
EM CONTOS DE MACHADO DE ASSIS E DE EÇA DE QUEIRÓS.**

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Licenciada em Letras – Língua Portuguesa e Respectiva Literatura.

Orientador: Dr. Edvaldo Bergamo

Brasília – DF

2013/2

## RESUMO

O século XIX presenciou diversas transformações, econômicas e sociais, em todo o mundo. No campo da literatura, não poderia ter sido diferente, tendo ficado marcado pelo nascimento do Realismo, em detrimento de um idealismo decadente. Nesse contexto histórico, essa monografia visa analisar a representação feminina em três contos do escritor brasileiro Machado de Assis - “Singular Ocorrência”, “Uns Braços” e “Missa do Galo” - e outros três do escritor português Eça de Queirós - “Singularidades de uma rapariga loura”, “No Moinho” e “José Matias” -, com o intuito de destacar as singularidades de cada personagem à luz da cosmovisão de cada autor.

Com vistas a uma maior contextualização, o trabalho se inicia com teorizações acerca do gênero conto, partindo do espaço mundial até chegar às especificidades brasileiras e portuguesas, reforçadas pela posição de destaque que os artistas em tela ocuparam e ainda ocupam no cenário literário. Avança-se para o estudo dos contos, que segue uma linha cronológica, na qual se evidencia a evolução literária dos contistas e consequentemente da complexidade das personagens.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	5
2. A TEORIA DO CONTO .....	7
3. O CONTO EM LÍNGUA PORTUGUESA: MACHADO & EÇA.....	13
3.1 Machado e o conto no Brasil .....	13
3.2 Eça e o conto em Portugal.....	17
4. SINGULARIDADES FEMININAS MACHADIANAS .....	21
5. SINGULARIDADES FEMININAS ECIANAS.....	31
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	41
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	44

## 1. INTRODUÇÃO

Das línguas do Ocidente, a nossa é a menos conhecida, e se os países onde é falada pouco representam hoje, em 1900 representavam muito menos no jogo político. Por isso ficaram marginais dois romancistas que nela escreveram e que são iguais aos maiores que então escreviam: Eça de Queiroz, bem ajustado ao espírito do naturalismo; Machado de Assis, enigmático e bifronte, olhando para o passado e para o futuro, escondendo um mundo estranho e original sob a neutralidade aparente das suas histórias “que todos podiam ler”. (CÂNDIDO, 2004, p. 17)

Em meio às incertezas intrínsecas à existência, surge a necessidade de desvendar o desconhecido por intermédio da imaginação e da fantasia, com o intuito de trazer logicidade à vida, para assim ser capaz de dominar as mais diversas relações que nela estão implicadas. Desse devaneio nasce o mito, tradução homóloga da prática societária de uma comunidade, que se enche de alegoria para representar o factual e coloca-se como instrumento propagador de princípios valiosos, fundamentalmente sagrados, que merecem ser perpetuados na história. O conto nada mais é do que a estilização do mito, o qual se desnuda do imaculado enquanto permanece com o caráter remanescente, mostrando-se componente imprescindível à continuidade de um povo, pois que, em razão de sua carga ideológica, direciona condutas e possibilita a concepção de uma leitura de mundo particular que ultrapassa os limites do papel.

Ricardo Piglia (2004, p.90) formula teses sobre o conto, que enunciam os argumentos que compõem a narrativa curta, por meio de um estudo profundo acerca das teorizações vigentes, assumindo um papel essencialmente conciliador e apaziguador das discórdias no campo contístico. A primeira tese parte do pressuposto de que, dentro de um conto, existem sempre duas histórias: uma visível e a outra secreta, sendo esta dispersada sobre aquela de maneira clandestina e inconclusa. Esse é o elemento fundamental para a provocação de um efeito de surpresa quando a segunda história se revela tal qual a primeira, entretanto a construção dessas duas histórias demanda zelo e habilidade, pois ambas devem manter particular correspondência, que concederá logicidade à trama, apesar de suas desigualdades. Depreende-se, por conseguinte, que a história secreta é a chave da forma do conto, enunciado que compõe a segunda tese de Piglia (2004), cuja centralidade se estabelece na acentuada importância conferida àquilo que não

foi dito, ou seja, à história ocultada, e ao ponto de interseção entre essas duas histórias, elemento medular do êxito da narrativa. O objetivo dessa tessitura dual se legitima na intenção de evidenciar o que estava oculto, de exaltar o despercebido, para assim iluminar a existência. Cortázar (1974, p. 163) alerta justamente para essa transcendência, que não deve ser negada ao leitor com literaturas de fácil assimilação, ele necessita antes de desafios cognitivos para o seu desenvolvimento crítico-social, uma vez que a inquietação gerada pelo contato com novas experiências, esse desconcerto indispensável, sobrepuja a obra literária, passando a fazer parte do indivíduo.

Joaquim Maria Machado de Assis e José Maria de Eça de Queirós são grandes nomes da literatura do século XIX, que ecoam pela eternidade. Retratarem admiravelmente as vicissitudes da sociedade à época, este em Portugal e aquele no Brasil, as quais soam bastante atuais ao leitor contemporâneo. Impregnados pelas mesmas influências, coetâneos que eram, ocuparam-se em realizar uma análise crítica da condição humana com o humor e a ironia característicos a ambos, invocando reflexões e lançando bases ideológicas, por meio de um primor estilístico incomparável. Dessa forma, a escolha desses dois artistas se justifica, tendo em vista que o legado deixado por eles brindam a coletividade com diretrizes pátrias para os costumes e o literato em língua portuguesa, tornando-os imprescindíveis para a literatura não só brasileira como mundial.

As mulheres desempenhavam um papel interessante na sociedade do século XIX. Por mais que elas não tenham sido marcadas na história, foram marcadas na literatura, de modo muito peculiar e perspicaz. É a respeito dessas singularidades que será discorrido a seguir, por meio de um recorte estratégico na constística desses escritores. Em Machado, Marocas, de “Singular Ocorrência”, D. Severina, de “Uns Braços” e D. Conceição, de “Missa do Galo”, são as personagens que estarão em destaque; já em Eça, a análise recairá sobre Luísa, de “Singularidades de uma rapariga loura”, Maria da Piedade, de “No Moinho” e Elisa, de “José Matias”.

## 2. A TEORIA DO CONTO

As diligências concernentes à teoria do conto, por mais virtuais e estéticas que possam parecer, acabam por problematizar a questão da amplitude como determinante para a sua tipificação. Conceituar essa maneira excêntrica de narrar tem-se revelado uma tarefa árdua, cuja dificuldade contrasta com a simplicidade de seu cerne, o que leva à óbvia constatação da existência de uma diferenciação palpavelmente extensiva entre o conto e outras formas narrativas, como a novela e o romance, entretanto essa característica é tão insuficiente quanto inverídica, já que há contos por aí usando as roupas dos romances e romances que, de tão curtos, mais parecem contos.

A ânsia por classificar objetos, característica inerente à condição humana, justifica a angústia dos teóricos literários ao fracassarem na constituição de um conceito preciso para o conto, o qual vem ganhando espaço nacional e internacionalmente. Julio Cortázar (1974, p. 150), teórico argentino, esclarece que sem “uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto [...] se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal [...] e o resultado dessa batalha é o próprio conto”. Deve-se ter em mente que o nascimento do conto se deveu à criação artística de seus autores, cujo desenvolvimento ocorre à mercê da criatividade, não tendo sido, por lógico, previamente definido. Isso explica a aparente anarquia regente dessa teoria, que, ao ser constituída de forma ajustada ao acervo que se cria, vai paradoxalmente encontrando contorno nas diversas considerações exprimidas por teóricos do mundo inteiro, dos quais aqui se segue uma pequena amostra.

Muitos teóricos também eram contistas – mesmo que um não seja pré-requisito do outro - como, por exemplo, Machado de Assis (1937), que definiu o conto como “um gênero difícil, a despeito da aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores e não lhe dando, penso eu, o público, toda a atenção de que ele é muitas vezes credor”; outros gracejaram com a nebulosidade das dimensões do conto, trazendo a ironia e o humor para o campo teórico, tal qual Mário de Andrade (1988), que divagou sobre o assunto em *Vestida de Preto*, em um momento marcado pelas mais variadas

especulações: “Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não”; e ainda há os que arriscaram uma conceituação mais sólida, como Eça de Queirós - conforme Antônio José Saraiva (1982) relata - que optou conceitua-lo sob o enfoque temático: “é geralmente uma tese e uma fantasia; ou melhor uma tese revestida de fantasia – melhor ainda uma fantasia armada sobre uma tese”. Cortázar (1974) dedica-se ao conto por meio de imagens, convertendo a sua teoria em uma verdadeira carta de intenções ao apresentá-lo de maneira metafórica e abstrata, na busca de uma aproximação adequada da sua concepção, conforme se constata no fragmento abaixo:

Pouco a pouco, em textos originais ou mediante traduções, vamos acumulando quase que rancorosamente uma enorme quantidade de contos do passado e do presente, e chega o dia em que podemos fazer um balanço, tentar uma aproximação apreciadora a esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário.

Edgar Allan Poe (2004), pioneiro na teorização da narrativa curta e precursor das noções que se tem na atualidade acerca do tema, firma-se na unidade de efeito para especificá-lo, colocando-o em uma posição de prestígio em relação a outros da mesma família:

Por razões análogas àquelas que tornam objetável a leitura extensa de um poema, é objetável também a leitura extensa de um romance comum. Quando não podemos lê-lo de uma assentada, deixamos de usufruir dos imensos benefícios da totalidade. Interesses mundanos, intervindo durante as pausas de uma leitura atenta, modificam, neutralizam e anulam as impressões pretendidas. A simples interrupção na leitura poderá, por si só, ser suficiente para destruir a verdadeira unidade. No conto breve, no entanto, o autor é capaz de levar adiante seu inteiro propósito sem interrupção. Durante a hora de leitura atenta, a alma do leitor estará sob controle do escritor.

Nádia Gotlib (1995, p. 83), referindo-se à obra árabe *O livro das mil e uma noites*, escusa-se da missão ao concluir que:

Se as noites em que se contavam os contos se desdobraram em mil e uma, tentando, assim adiar a morte, parece que as tentativas de se buscar um elemento comum aos contos para além do simples contar estórias, que o liga a sua tradição antiga, tendem também a se desdobrar, tal qual a sua antiga tradição, em quase tantas quantos são os contos que se contam.



Por ser oriundo do verbo "contar" e pela sua natureza fatural de interesse humano, é indiscutível a pertença do conto ao tipo textual narrativo. Enquanto literatura, a veracidade dos acontecimentos não está em questão, já que é indiferente se o narrado é real ou fictício quando o que realmente importa é a forma pela qual a narrativa se molda. Os livros didáticos de literatura insistem em associar a ideia de conto à do fantástico ou maravilhoso, no entanto parece reducionismo acorrentar irrestritamente um gênero a um enfoque temático específico.

É surpreendente que, mesmo com a sua presença expressiva em livros escolares e com a afeição de numerosos escritores renomados por essa categoria da narrativa, o conto ainda é discriminado e relegado à segundo plano nas discussões teóricas. Gotlib (1995, p. 44) chama a atenção para o fato de o conto ter se estabelecido no século XIX, em um período no qual sua produção era estimulada em virtude do crescimento jornalístico, o que fundamenta o imbróglio no qual se assenta enquanto gênero de teorização recente, ao passo que contribui para a disseminação de manuais levando a sua estereotipação. Walnice Galvão (1983, p. 169) destaca a sutil relação existente entre o conto e a indústria cultural, da qual ele era "o que havia de mais moderno como mercadoria". Por ter feito parte da democratização da leitura proporcionada pela possibilidade da rápida reprodução e disseminação de periódicos, ficou impregnado nele o chavão de literatura de fácil assimilação, fato responsável pela sua depreciação, que permanece inclusive na atualidade. A proximidade entre conto e notícia é inquestionável, em partes devido à formação jornalística dos contistas, e o conto, que antes era imitador da notícia, passa a ser inspiração para os textos jornalísticos. Entretanto, seguiu-se ao apelo comercial descomedido a necessidade de libertação dessas formas predeterminadas e depreciadoras do conto – que era classificado como hierarquicamente inferior ao romance –, surgindo, portanto, a necessária diferenciação entre conto comercial e conto literário.

Aparentemente afirmar que um conto não deve ser caracterizado pelo seu tamanho soa como um contrassenso, já que a sua maioria se enquadra naquilo que Norman Friedman (2004, p. 220) chamou de narrativa curta, no entanto o teórico americano esclarece que, nesse aspecto, não se trata basicamente do quantitativo de palavras que formam a obra, de maneira que a modicidade se imponha como obrigação primeira, e sim das circunstâncias que levam à brevidade, passando esta

a ser percebida como consequência. Seguindo essa linha de raciocínio, o que faz de uma história romance, novela ou conto, por exemplo, são os limites do efeito que se quer atingir, pois a extensão para além desse limiar ou o encurtamento para aquém dele desvanece o desígnio. Interessante destacar que, para Friedman (2004), o delimitador do alcance não é a matéria narrada, uma vez que uma mesma matéria pode ser objeto de qualquer categoria textual, mas a emoção que o escritor quer que essa matéria desperte no leitor, cuja intensidade é única e precisa. Diante de uma infinidade de possibilidades por meio das quais é possível contar um acontecimento, percorre-se uma profunda seleção daquilo que é relevante para o propósito, o qual estabelece uma força gravitacional sobre as situações traçadas. Eça de Queirós (1886, *apud* REYNAUD, 2003, p. 136) se mostra partidário dessa abstração, consoante se constata na seguinte observação feita no Prefácio de *Azulejo*, em 1886:

No conto tudo precisa de ser apontado num risco leve e sóbrio: das figuras deve-se ver apenas a linha flagrante e definidora que revela e fixa uma personalidade; dos sentimentos apenas o que caiba num olhar; da paisagem somente os longes, numa cor unida.

O recorrido até então é fruto do pensamento de Edgar Allan Poe (1999), que aponta como essencial, para qualquer classe de composição, o efeito que a leitura causa ao leitor e indica o equilíbrio da extensão da obra como o elemento decisivo para que o estado de excitação ideal seja alcançado ao sugerir que a leitura de uma só vez é a única propiciadora da obtenção da unidade de efeito. Ao narrar sua experiência durante a redação do poema "O Corvo", o teórico apresenta alguns preceitos substanciais para a elaboração de uma obra, cuja subjetividade distingue-se dos demais compêndios prescritivos na medida em que se saciam de significância que não nega sua razão de ser. Segundo Poe (1999), deve-se começar o texto literário pelo fim, do contrário ele se esvaziaria de sentido, já que, durante toda a sua confecção, o artista deve ter em mente o efeito que se pretende; segue-se consequentemente a definição da temática, que atrelada ao efeito estipulará precisamente a extensão e o tom, por meio de uma determinada linguagem, a qual deve engajar-se com os mais diversos recursos artísticos, que, aliados a certa originalidade, enfim emocione o leitor. Friedman (2004, p.221), todavia, critica o entendimento distorcido da palavra "unidade" como um "princípio organizador

global", cuja essencialidade, presume-se, habita todas as narrativas. Gotlib (1995, p. 41) ressalta que elementos como a heterogeneidade dos leitores e as suas diferentes leituras de mundo problematizam a questão da totalidade, já que as várias acepções que uma obra pode ter fogem ao domínio do escritor, colocando em xeque a definição das condições necessárias para a formulação exata da desejada tensão. Ela vai ao encontro do aqui exposto ao afirmar que a unidade de efeito não está diretamente ligada à simplicidade/complexidade do enredo, o que oportuniza a realização complexa de um conto breve e moderado, na verdade está incessantemente conectado à intensidade e à tensão, elementos que constituem o esqueleto que sustenta o conto. A intensidade, para Cortázar (1974, p. 158), manifesta-se na exclusão de tudo aquilo que não se coaduna com o propósito da história e a tensão é a aproximação angustiantemente vagarosa daquilo que se conta; por favorecerem o “sequestro momentâneo do leitor” na medida certa, ambas contribuem imensamente para a unidade de efeito tão cara a Poe (1999), cuja peculiaridade recai na vantagem do dizer menos sobre o dizer mais. É justamente nessa perspectiva que se justifica a diferenciação entre tamanho da ação e tamanho da história, já que esta se associa à ideia de quantidade de palavras, enquanto aquela está diretamente ligada ao caso que se quer contar num texto, sendo possíveis a omissão ou o detalhamento de fatos, baseado no efeito desejado (FRIEDMAN, 2004, p. 221).

Independentemente de o tamanho definir ou não o conto de modo taxativo, faz-se mister a observação feita por Machado de Assis (1999), em sua Advertência ao livro *Várias Histórias*: “mas há sempre uma qualidade nos contos que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos”; ora se não é mais vantajoso o conto, já que a frustração ao fim da leitura de um romance inexpressivo é inevitavelmente maior do que a de um conto de igual termo. Longe de querer ranquear as espécies narrativas de acordo com o seu prestígio, o que impera é a particularidade de cada um, as quais atendem estas ou aquelas conveniências de modo diverso. Essa prática, comum entre os teóricos, de colocar conto e romance em constante confronto apenas facilita a identificação dos seus contornos, não servindo para propósitos qualitativos, posto que ambos se constituem de adversidades e benesses que agem distintamente, conforme metaforizado por Cortázar (1974, p. 152), ao comentar o dizer de um amigo ligado

ao boxe, segundo o qual um romance ganha sempre por pontos, enquanto o conto ganha por nocaute.

Da mesma forma que é inviável classificar um conto levando em consideração única e exclusivamente questões extensivas, também é irrisório reduzi-lo a matérias puramente temáticas, já que, segundo Cortázar (1974, p. 155), não há temas tipicamente contísticos, ou que sejam próprios de qualquer outra espécie textual; não há o que se falar em temas significativos ou fúteis quando tudo depende do tratamento que será dispensado a ele. Qualquer motivo pode descobrir-se um conto formidável e esse mesmo motivo, abordado por outro método, transforma-se em tantas obras quanto os gêneros existentes: boas ou ruins, expressivas ou desprezíveis. A esse respeito, Fábio Lucas (1983, p. 108) analisa as categorias segundo as quais o conto consegue ser distribuído: o conto como anedota e o conto como atmosfera. Enquanto aquele, também chamado de conto de enredo, possui um enfoque dramático dinâmico, no qual variadas ações culminam naquilo que se exprime como o momento mais solene da trama: o desfecho, este é peculiarmente estático, com pouca ênfase no desenlace, visto que a revelação se materializa no corpo da narrativa. Lucas (1983, p. 111) diferencia os protagonistas de ambas as categorias em, respectivamente, a “personagem de ação” e o “herói da consciência”, o que demonstra claramente essa diferenciação do trato estético do tema. O conto de enredo ganha em preferência e em quantidade do conto de atmosfera, tal e qual tão faceiramente Machado de Assis (1999) afirmou no Capítulo 4 de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores [...] e acho que faz muito bem”. Isso se justifica justamente pela dinamicidade da anedota e por sua origem datar dos primórdios da história da narração, posto que a conveniência da introspecção é uma necessidade dos novos tempos, conforme Gotlib (1995, p. 30) claramente explica:

Antes, havia um modo de narrar que considerava o mundo como um todo e conseguia representá-lo. Depois, perde-se este ponto de vista fixo, e passa-se a duvidar do poder de representação da palavra: cada um representa parcialmente uma parte do mundo que, às vezes, é uma minúscula parte de uma realidade só dele [...] Neste sentido, evolui-se do enredo que dispõe um acontecimento em ordem linear, para um outro, diluído nos feelings, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas... Pelo próprio caráter deste enredo, sem ação principal, os mil e um estados interiores vão se desdobrando em outros...

A essa altura, claramente se verifica que as variadas tentativas de conceituação do conto mais se aproximam de uma teoria da narrativa do que de uma concreta esquematização desse. Compreende-se assim porquê não é legítima a definição categórica de gêneros por meio de termos dicotômicos, tais como estático ou dinâmico, curto ou longo, simples ou complexo, visto que qualquer narrativa pode valer-se desses na combinação que convier, dependendo daquilo que se intenta. Percebe-se pelo exposto que a constituição de uma teoria do conto vai muito mais além do que o seu simples enquadramento em fórmulas prescritivas, mas se relaciona primordialmente com a perturbação provocada pelo escritor e com a maneira pela qual essa perturbação foi atingida. Cortázar (1974, p. 151) estendeu o que se falou sobre o enfoque em um instante da realidade como característica do conto, valendo-se da equivalência entre conto e fotografia, pois ambas retratam um momento delimitado da realidade (assim como outras categorias da narrativa), todavia sua forma apresenta-o de uma maneira tal que o expande para mais além. As questões genuinamente valorativas do conto não são objetos deste estudo, porém indiscutivelmente o elemento garantidor da sua qualidade, que acaba se tornando significativo para ele, não diz respeito a nada do que foi exposto acerca de sua estrutura, e sim à sua capacidade de transcendência, cuja compressão é apenas reflexo.

### **3. O CONTO EM LÍNGUA PORTUGUESA: MACHADO & EÇA**

#### **3.1 Machado e o conto no Brasil**

Como não poderia deixar de ser, o conto irrompeu no Brasil por intermédio da mídia impressa, trazendo em seu cerne correlação com os textos jornalísticos, entretanto de uma maneira fantasiosa. Antônio Hohlfeldt (1981, p. 23) reconhece a obra *A Caixa e o Tinteiro* (1836), publicada por Justiniano José da Rocha no jornal *O Chronista*, como o primeiro conto escrito no Brasil, demarcando portanto a sua autonomia. *A Noite na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, tem grande

importância nesse contexto literário, posto que reúne sete relatos que mantêm certa independência ao mesmo tempo em que se interrelacionam em um mesmo ambiente, possibilitando a compreensível leitura em separado. Esse estilo particular de narrar foi precursor de uma sequência de obras análogas, conforme relata Fábio Lucas (1983, p. 114), devido substancialmente à inovação estilística que ele invoca, marcando assim a história do conto no Brasil.

O século XIX trouxe notoriedade ao conto, em decorrência das inovações oriundas da Revolução Industrial, visto que, de acordo com Lucas (1983, p. 105), ele “constitui um dos que mais se adequaram às exigências da era moderna”, contando com o formato exato que se encaixa na urgência da era da informação. Nesse ínterim, Machado de Assis se destaca na literatura brasileira, ganhando força também no cenário internacional e inovando em matéria narrativa de forma a instituir novos paradigmas no seio da contística e a consolidar o gênero no país. O narrador, com suas delimitações bem definidas e detentor da verdade suprema, em Machado, mostra-se um sujeito dúbio, incongruente e ideológico, repleto de preconceitos e convicções individuais, que distorcem a realidade a seu bel-prazer, deixando a completude do narrado a cargo do leitor e nas entrelinhas o seu sugestionamento. Por vezes, o narrador machadiano, em estilo ziguezagueante (marca relevante de Machado), dirige-se explicitamente ao leitor para fazer uma divagação crítica sobre o seu discurso, o que diminui a sua autoridade em relação ao relatado e confere dialogicidade à narrativa, aproximando-a do real (TEIXEIRA, 1987, p. 82). Os prosadores do século XX pouco inovaram no que tange à estrutura narrativa de Machado, visionário que era, da qual se destacam a síntese e a fragmentação, responsáveis respectivamente, e em regime de colaboração, pela brevidade dialética, ao atingir o máximo de efeito com o mínimo de palavras – atributo tão caro à Poe (1999), que levantava a bandeira da economia dos meios narrativos – e pelo tom transcendental de suas obras, nas quais se sugere mais do que se determina, utilizando-se da alegoria para a constituição de uma imagem conceitual (TEIXEIRA, 1987, p. 61). Outra grande inovação introduzida por Machado foi a inserção da paródia na literatura brasileira, jamais imaginada antes, recriando textos famigerados, tais como os sistemas filosóficos, as escrituras bíblicas e os estilos literários; “e como praticamente não há página machadiana sem ironia, pode-se afirmar que o conjunto de sua obra forma uma enorme paródia da existência”

(TEIXEIRA, 1987, p. 79). Graças a seu ardente hábito de leitura, pôde-se produzir esse cruzamento de ideias dispersas nos mais diversos livros que povoam a humanidade, possibilitando, não só a paródia, como também intertextualidades das mais diversas.

Machado escreveu seu primeiro conto, intitulado “Três Tesouros Perdidos”, em 1859, do qual se seguiu um esparso período desertificado no campo dessa categoria narrativa. O cálculo que sugere a produção de cerca de 200 contos deixa clara a afeição do autor por esse modelo, conjuntura que intrinca o seu desprestígio - que alcança os dias atuais - ante a sociedade, posto a incoerência que se estabelece ao inferiorizar um gênero tão reverenciado e articulado por um dos maiores escritores da literatura brasileira. Seus primeiros escritos ainda eram embebidos de clichê romântico, rendido que estava pelo mercado cultural da época, que buscava histórias acessíveis de pouca complexidade. Junto ao romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* nasce uma nova fase, na qual narrador, personagens e enredo se aproximam consideravelmente do real.

Bosi (1982) salienta que, na década de 1870, a questão do *status* e a luta pela mobilidade social eram objetos da representação artística desse escritor, na qual o sujeito carente e dissimulado busca a fortuna pela herança ou pelo casamento. Lucia Miguel Pereira (1936, *apud*, BOSI, 1982, p. 440) atribui à biografia de Machado o motivo da escolha desse tema, tendo em vista que ele próprio tem em seu histórico o rompimento com a pobreza. Ante a disparidade com a qual a renda e as oportunidades são distribuídas, o assombro em face de sentimentos de inveja, ciúme e cobiça se mostra insensato - apesar de serem demonizados pela sociedade, levando-os ao escrupuloso acobertamento -, pois que fazem parte da natureza humana, tão bem esmiuçada por Machado (BOSI, 1982, p. 449). A dissimulação representa a máscara que Bosi (1982) atribui às personagens machadianas, que, nessa primeira fase, encarnada por um narrador com baixo grau de consciência, ainda se sucede timidamente e, muitas vezes, transfigura-se em ingratidão e traição, elementos desconstruidores do amor romântico, na medida em que ela perde a razão de existir, bem como culmina na punição ou na extinção da culpabilidade do enganador. Esses recortes ainda esboçam uma literatura pudica - que bate e assopra, sugere mas disfarça -, no entanto não demorou muito para que Machado escancarasse a realidade velada: a hipocrisia como uma atividade rotineira

e nem sempre vingada. É possível encontrar em seus escritos o delineamento de um perfil de mulher, que preponderantemente são taxadas pela dissimulação, pelo interesse e pela crueldade. Machado, na visão de Bosi (1982, p.438), nunca foi um romântico inveterado, mas respeitava o romance brasileiro acima de tudo e incorporou, a seu modo, alguns de seus traços, instalando um marco significativo entre o romantismo idealista e o realismo utilitário.

Sem assumir a posição de juiz, Machado expõe o consolo oriundo da percepção de que as pessoas sempre se frustrarão umas com as outras e da máxima da lei dos mais fortes, o que serve como justificativa para as atitudes enviesadas que controlam as relações sociais indiscriminadamente. O ato de se dar bem às custas de terceiros é apresentado pelo autor não como objeto da crueldade, mas como uma questão de sobrevivência quando nele se envolvem questões de excludência, ou seja, da impossibilidade de convivência harmoniosa de dois desejos individuais. Despidas de culpa, as personagens machadianas adeptas da obrigatoriedade da máscara constante começam a emergir, em detrimento de um plano utopista. Ivan Teixeira (1987, p. 59) considera cruel a narrativa madura de Machado, “pois desvendam aos homens aquilo que, estando neles próprios, não lhes é agradável conhecer”. Ao se render ao deleite das obras desse escritor, transparece aos olhos do leitor duas naturezas ônticas: uma pautada no egoísmo, que deve ser escondida, e a outra imposta pela sociedade, que deve ser perseguida (BOSI, 1982, p. 439). Baseado nessa nova visão, segundo a qual o sujeito não consegue emancipar-se das instituições e por isso, para alcançar a riqueza material, lança mão dos princípios que a regem, a fim de ocultar seus próprios anseios, Machado, desprendido de qualquer valor moral, metodiza uma verdadeira teoria das relações humanas em seus contos, na posição de observador que não se impõe, mas apenas exhibe os fatos de um modo mais esclarecedor do que conformista (BOSI, 1982, p. 441), ou seja:

A sua obra, no conjunto, comporta a ambigüidade de ver o mundo ora de um lado, ora de outro; e mais ainda, de ver um lado através do outro. Como alguém que já tenha cruzado a ponte que conduz à margem da segurança, mas ainda carrega consigo, em algum canto escuso da memória, os fantasmas da outra margem.” (BOSI, 1982, p. 450)



Dizer que, com essa teoria comportamental, Machado intentava demonstrar a “lógica interna do capitalismo” ou a “moral da competição” (BOSI, 1982, p. 451) seria descomedido, porém essa descrição dos mecanismos de defesa humanos contra a repressão da sociedade elaborada logicamente certamente contribuiu para a análise hodierna dessas relações. Bosi (1982, p. 456) nivela as produções machadianas sob duas extrações: ideológica e contra-ideológica, sendo aquela associada ao fatalismo, cuja substância se edifica na evidência da repetição dos episódios, e esta à zombaria que se faz ao demonstrar um suposto conformismo diante da ideologia dominante. Destaca ainda que a contra-ideologia apenas se presentifica no não-dito, quando o declamado deve ser entendido antiteticamente, o que derrama humor e ironia no discurso de Machado, ingredientes esses que, segundo Teixeira (1987, p. 77), desarrumam o mundo - que já é essencialmente desarrumado e esconde-se por detrás de uma falsa organização. O que fica fortemente retratado em suas obras é que aquilo que se entende por verdade é objeto de convenções impostas pelos dominantes com o exclusivo intuito de governar os dominados, deixando transparecer em suas personagens superficiais o dramático destino que a ingenuidade acarreta.

### **3.2 Eça e o conto em Portugal**

A história do conto em Portugal auxilia no dimensionamento do seu arcaísmo, cuja tangência remonta os primórdios medievais da Europa. Massaud Moisés, professor e teórico literário, em seu livro intitulado *O conto português*, reúne o que há de mais significativo no ramo constístico lusitano. Ele classifica os *Nobiliários* que integram *Portugaliae Monumenta Historica* (1856-1873), obra de cunho histórico de Alexandre Herculano, como “formas embrionárias do conto” que “restaram da prosa arcaica em vernáculo”. Interessante notar que havia nesses documentos da Idade Média, mesmo que de forma latente e romanceada, a representação inocente do maquiavelismo retratado tanto por Machado quanto por Eça posteriormente, constatação que afirma a amplitude do olhar de ambos:

As próprias situações vividas pelas personagens encerram intuítos moralizantes: em *D. Ramiro* ou a *Lenda de Gaia*, o protagonista, feito prisioneiro pelo mouro, lança mão de todo o seu saber, plasmado num raciocínio manhoso, para libertar-se e realizar os seus desígnios. Ausente a gratuidade, cada cena patenteia um fragmento de moralidade, que há de conduzir à sentença final. E não importa que, como no caso referido, o herói empregue a cultura para safar-se: uma vez que se trata de um cristão a enfrentar um levantino, a sua artimanha é aplaudida e considerada sábia. (MOISÉS, 2005, p.11-12)

Moisés (2005, p.12) narra que o conto se adentrou pela Europa, chegando tardiamente a Portugal, cujo apartamento de seu continente permitiu que os laços com o gênero se estreitassem apenas no século XVI, quando Gonçalo Fernandes Trancoso lançou a obra *Contos e Histórias de Proveito* (1569). No Barroco, segundo ele, esse tipo de narrativa, quando aparecia, esvaziava-se de autonomia literária, visto o papel de semeador dos bons costumes que assumia, entretanto, foi no seio dessa escola literária que nasceram as primeiras reflexões em língua portuguesa acerca da teoria do conto. Após um vácuo de inatividade contística, no Romantismo, ele se alastrou largamente, ainda muito ligado à reconstrução histórica e ao folclore. O teórico declara o ano de 1865 como o “ano de batalha entre românticos e realistas” (MOISÉS, 2005, p. 17); aliás, foi nesse período que o conto fantástico, categoria notável da área, inaugura em Portugal, também em atraso com relação ao restante da Europa, trazendo consigo a consolidação do conto enquanto gênero e colocando-o em pé de igualdade ante a novela e o romance.

No findar do século XIX, diversamente ao romance, o conto relutava em engendrar-se no Positivismo, corrente teórica que ganhava força naquele tempo, porém Eça de Queirós consegue evadir-se relativamente da abstração romântica, concebendo em suas produções uma percepção trovadora da existência. Para Moisés (2005, p. 94), por meio da análise de seus contos, é possível traçar cronologicamente as mudanças estéticas desse autor, que pouco a pouco aconteciam devido à prerrogativa de ter experimentado o Romantismo e o Realismo significativamente: inicia sua produção literária em um romantismo fantástico, torna-se militante do Realismo-Naturalista e por fim adentra o Simbolismo com ênfase na narrativa descritiva dos santos. Carlos Reis (2005) esclarece que a fase romântica, que marcará sua vida para sempre, realiza-se em sua primeira fase, aquela encarnada durante a sua passagem pela Universidade de Coimbra e destacada pelo fenômeno da “Questão Coimbra” na década de 1860, da qual Eça não participou

ativamente, mas acompanhou de perto, referenciando-se em Antero de Quental e Teófilo Braga. Em 1871, levanta a bandeira do Realismo ante as Conferências do Casino Lisbonense, interiorizado “por um Eça então consciente das responsabilidades sociais da arte” (REIS, 2005, p.14). Ele começa a exercer a função consular, afastando-se de Portugal à medida que se aproxima da cultura europeia. No final da década de 1880, inicia-se o declínio do Naturalismo, situação que influenciou consideravelmente as obras ecianas, incentivando-o a voltar-se para o passado, recorrendo novamente ao imaginário fictício, com o intuito de regenerar o futuro, condição tão bem metaforizada por Alana Fahl (2009, p.12): “Tomando esse caminho, ele termina por ventilar a tradição literária, colocando vinhos novos em odres velhos e ainda nos embriagando com o seu incontestável talento de leitor crítico da condição humana”. A análise temporal de suas obras mostra a versatilidade estilística do escritor, que em cada gênero se revela distintamente. No conto, especificamente, Piwnik (1997, p. 1367) chama a atenção ao tratamento de um tema real com narração maravilhosa, sem escusar-se da criticidade tão cara ao autor. Para uma melhor compreensão das diferenças estilísticas e ideológicas nos contos de Eça, cabe atentar para a divisão de Piwnik (1997, p.1369), que separou a constística eciana em realista, folclórica e filosófico-metafísica.

Uma visão superficial dessa inconstância estética e ideológica parece, em um primeiro momento, esquizofrenia ou desequilíbrio, entretanto uma análise literária não se cumpre sem a devida vinculação com o contexto histórico no qual ela se realiza. Deve-se ter em mente a conjuntura desalinhada em que Eça estava inserido, levando-se em conta a explosão de facções que emergiam e declinavam à luz da busca pela verdade. A primeira metade do século XIX foi marcada pela disseminação das ideias de Augusto Comte quanto ao alcance da verdade pela consciência humana, o que influenciou sobremaneira a literatura, culminando no nascimento do Realismo e do Naturalismo. Estava decretado o fim da arte pela arte e ao idealismo restou a qualificação de ocultador do real (ALVES, 2009, p. 2). O escritor lusitano sempre perseguiu a observação como ferramenta naturalista para as suas composições escritas, entretanto as viagens constantes e a mudança para a França, oriundas do seu ofício, impediam-no de utilizá-la em sua completude. A fase naturalista eciana mais intensa foi marcada pela convicção de que a mente deve ser disciplinada, caso se deseje viver com virtuosidade, para tanto é necessário a

descrença em um Deus superior, transferindo sua superioridade à consciência humana (ALVES, 2009, p. 4). Na segunda metade do século XIX, o Positivismo experimentou o seu declínio, devido preponderantemente às contribuições marxistas e psicanalíticas, diante da notória incapacidade do consciente para desvendar muitos mistérios que circundam a existência, posto que a mente é produto do meio em que vive, não devendo ser concedido a ela o atributo da imparcialidade, além de ser dotada de um inconsciente, que foge ao controle dos homens. O estágio pós-positivista eciano é marcado pelo hibridismo, conforme se evidencia na tradicional classificação de Carlos Reis (1983, *apud* REYNAUD, 2003, p. 131) quanto aos ciclos do lusitano, segundo a qual esse período é caracterizado por um Eça eclético, não ajustado a nenhuma corrente específica. Dessa forma, Eça se dirige ao sincretismo, na busca por uma arte livre e enriquecida com diversas doutrinas; situação que, segundo Alves (2009, p. 13), fora prevista por Antero de Quental.

Um dos atributos de Eça, na visão de Moisés (2005, p. 96), era a recriação; tinha dificuldade em introduzir novidades temáticas em seus textos, por isso limitava-se a motivos “da Bíblia, da Grécia ou da Idade Média”, todavia reinventava com um primor estilístico inigualável, revelando-se um verdadeiro “mestre do Idioma” (*ibid*). Justamente por causa do domínio poético da língua, Eça se demorava nas descrições e detalhes, peculiaridades inerentemente românticas que não se dissolviam no contista, sendo caracterizado pela delonga do narrar, mesmo em contos. Percebe-se também, a seu ver, que há uma constância nas historietas do autor: os binômios existentes entre o casal amoroso da trama, no que tange às relações sociais – traduzidas como desiguais por natureza -, e o campo e a cidade, no que se refere ao cenário. Tê-los explicitados regularmente em suas composições mostra o efetivo poder de síntese do prosador, que enxergou na heterogeneidade das relações sociais uma perfeita dialética comportamental. Sob o enfoque temático, o amor, que foi delineado com frequência, ocupa um lugar de destaque, tendo sido revelado sob uma ótica tanto realista quanto pessimista, na qual a fidelidade é ilusória diante da incapacidade de se construir uma “aliança durável com o outro” (FAHL, 2009, p. 13). Reis (2005, p. 4) aponta algumas especificidades do estilo eciano, que também podem ser atribuídas a Machado, quais sejam “a atitude crítica, o culto do realismo, o estilo inovador, a fina ironia, a técnica do romance e do conto e também o culto reiterado de certos temas: condição da mulher, o adultério, o

anticlericalismo etc”, às quais se pode adicionar a visionária anteposição de questões propriamente modernas; a convergência se explica pela coevidade, mas se especifica no trato díspar dos eventos, que apresenta o fato histórico sob uma perspectiva reveladora e chocante. Um ponto divergente entre esses dois nomes da literatura é a forte tendência romântica, avessa ao Ultra-Romantismo, do lusitano, que sobressai com menos intensidade em Machado, que conforme fora enunciado por Bosi (1982, p. 438), “nunca foi, a rigor, um romântico (o Romantismo está às suas costas); mas sim, pelo gosto sapiencial da fábula que traz, na coda ou nas entrelinhas, uma lição a tirar”.

Mônica Velloso (2006) ensaia acerca da influência que Eça exerceu na modernidade brasileira, procedente, dentre outros aspectos, das suas publicações na *Gazeta de Notícias*, jornal brasileiro, no qual discursava sobre o que ocorria mundo afora. Velloso (2006, p. 6) assevera sua tese ao mencionar o nascimento de um grupo, intitulado “Brasílico” pelo próprio Eça, que se inspirava na figura irreverente do lusitano e propagava sua arte pelo Brasil.

#### **4. SINGULARIDADES FEMININAS MACHADIANAS**

Machado de Assis dedicou-se ricamente ao tema do amor e às implicações dele decorrentes, com singular desvelo para a instituição do casamento. Teixeira (1987, p. 64) atenta para o pessimismo segundo o qual esse autor enxergava as relações humanas, pautando-as na busca incessante pela riqueza, razão para a crueldade perpetrada pelas suas personagens egoístas e interesseiras. Nesse contexto, a matéria da traição se avulta e encontra morada, não só nos três contos que serão apreciados nesse estudo, mas em sua majoritária produção, mesmo que representada com enfoques e abordagens distintos de obra a obra.

A cidade do Rio de Janeiro como cenário também é uma constante em suas composições. “Uns braços” se passa na Rua da Lapa, em 1870; Nogueira saiu de Mangaratiba e mudou-se para o Rio de Janeiro, em 1861 ou 1862, “a estudar preparatórios” em “Missa do Galo” (ASSIS, 1997, p. 55); Marocas, de “Singular Ocorrência”, morava na Rua do Sacramento em 1860. Machado representou

brilantemente a estrutura relacional à época e encarnou, especificamente em seus contos, aquelas pessoas que pertenciam às classes média e baixa, cuja posição na estratificação social favorece a análise a que ele se propunha (TEIXEIRA, 1987, p. 65).

Em se tratando do feminino representado por Machado, deve-se ter em mente a ressalva destacada por Marta Barros (2002, p. 8), no que tange à presença de um olhar masculino por detrás dessas personagens: elas não se constituem por elas mesmas, antes são constituídas sob a percepção de um terceiro do sexo oposto, o que realça o aqui já exposto acerca da imprecisão dos fatos frente ao raco de um narrador desarranjado. O que se intenta é a transparência do lado dissimulado e recalado dessas mulheres que são feitas basicamente do desejo da ascensão social.

Barros (2002, p. 26) revela o universo feminino à luz de Machado sob uma perspectiva psicanalista, tendo em vista que “se Freud soube, como poucos, compreender a psique humana, não o foi diferente com Machado de Assis”. Não é exagero anunciar que Machado, por meio de seus escritos, estava preconcebendo a noção de inconsciente, afinal o que seria a máscara de Bosi (1982) senão um recalque do inconsciente? Na análise que se sugere a seguir, a perspicácia e o engenho do prosador brasileiro serão postos à mesa, para que se perceba as dimensões que a mulher adquire sob a ótica machadiana.

O conto “Singular Ocorrência” (1884), levando-se em consideração a data da sua primeira editoração, cronologicamente posiciona-se anteriormente aos outros dois escolhidos e foi publicado no livro *Histórias Sem Data*. O enredo gira em torno do enlace amoroso entre Marocas e Andrade, este casado com uma outra mulher e aquela prostituta. O problema se estabelece em cima do possível envolvimento de Marocas com um tal Leandro enquanto Andrade viajava com a família. Primeiramente, o astuto leitor machadiano refletiria a respeito do narrador dessa prosa: ele faz parte da história, mas não está envolvido na trama principal, assume antes um papel de observador da intriga, que tinha ligações íntimas tanto com um quanto com outro das partes e que transmite o acontecido a um terceiro, da forma que vem a sua memória. O narrador inominado pouco desfila sobre Marocas, e quando o faz enche-se de eufemismo irônico: “Deve chamar-se hoje D. Maria de tal. Em 1860 florescia com o nome familiar de Marocas. Não era costureira, nem

proprietária, nem mestre de meninas; vá excluindo as profissões e lá chegará”. Essa omissão de detalhes aliada à profunda amizade com Andrade deixa às claras a parcialidade da narração, que apresenta a suspeita ao mesmo tempo em que advoga a favor de Marocas, já que apenas expõe suas virtudes e demonstra um imenso carinho pela amante de Andrade.

Na obra, as figuras de duas mulheres, representativas de dois universos que coabitavam a segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro – e que soa, em termos, tão contemporâneos -, confrontam-se. De um lado a imagem da prostituta, que se entregou à vida fácil por questões puramente financeiras e sonha encontrar alguém que a retire dessa vida, despose-a e dê-lhe um filho; de outro, a esposa de Andrade, cuja significância da resignação foi tão bem descrita pelas palavras de Barros (2002, p. 137):

A mulher modelar dessa sociedade patriarcal deveria sublimar suas pulsões, dedicando-se aos filhos e à casa. Quando esposa e sobretudo mãe, a mulher parece passar por uma espécie de santificação às avessas, pois deve se enquadrar dentro das conveniências da moral do patriarcado e merece todo o respeito do marido. O respeito e a estima são tantos que o marido acaba por ir procurar aquela que não é tão pura a ponto de ser preservada: a prostituta. Em palavras mais claras, a mulher oficial é reservada para a procriação e a prostituta para o prazer.

O desejo de pertencer à alta burguesia de Marocas se demonstra em várias partes da prosa, nas quais ela tenta se portar como se parte dela fosse. Mulher de classe baixa que era, Marocas não sabia ler e foi Andrade que a ensinou, abrindo-lhe as portas dos romances e da cultura. Aliás, muito das suas ações são espelhadas na protagonista da obra *Dama das Camélias*, citada no texto, numa tentativa de assumir o papel de esposa tão almejado (BARROS, 2002, p. 139); até após a morte do amado, ela se comportou como viúva, o que acentua ainda mais a ambiguidade da narrativa (BARROS, 2002, p. 144).

Andrade jamais assumiria a prostituta, entretanto, para sustentar os dois relacionamentos, que saciam seus desejos sociais e carnavais, ele se propôs a comprar uma casa para a amante (BARROS, 2002, p. 137). Esse é o máximo que ele poderia entregar-se a ela, paradoxalmente cobrava-lhe atitudes mais restritas que às suas, talvez em agradecimento à contribuição financeira que ele provia, justificando assim a ira que o tomou quando soube da traição, por meio do próprio traidor, um “tal Leandro, ex-agente de certo advogado” que foi ao seu escritório

“pedir-lhe, como de costume, dois ou três mil réis” (ASSIS, 1946, p. 75) e contou-lhe da paixão da noite anterior aparentemente sem saber que Marocas era seu caso.

Saber certamente se houve ou não a traição não é possível, sendo este o objetivo de Machado: deixar a solução a cargo do leitor. Cândido (2004, p. 23) considera Marocas culpada e analisa-a diante dessa perspectiva ao questionar a coerência da sua infidelidade defronte às reações de profundo amor que ela transparecia. Ele explica que esses comportamentos, em um primeiro momento, infundados devem ser objeto da mais atenta reflexão, posto que são manifestações do inconsciente e revelam a amarga face da contradição humana. A disparidade ôntica foi melhor explicitada por Morente (1980), segundo o qual

O pecado é grato, mas mau. Nem outro é o sentido contido no conceito do “caminho íngreme da virtude”. A virtude é difícil de praticar, desagradável de praticar e, não obstante, reputamo-la boa. Como diz o poeta latino: *Video meliora proboque, deteriora sequor*: “Vejo o melhor e o aprovo, e pratico o pior”.

A narrativa exalta a cilada que a mente humana tece quando a verdade está diante dos olhos, mas não se consegue enxergar, conforme se vê no retrato da confusão de sentimentos do marido infiel: “Mas depois tornava a afirmar a aventura, e provava-me que era verdadeira, com o mesmo ardor com que na véspera tentara provar que era falsa; o que ele queria era acomodar a realidade ao sentimento da ocasião” (ASSIS, 1946, p. 82). Por mais que Marocas tenha dado todos os sinais de que houvera a traição, ou o contrário, naqueles termos Andrade jamais identificaria. O imbróglio facilita o perdão, pois que não se sabe se há realmente algo para se perdoar. Foi justamente esse o conciliador do casal, cujo amor perdurou até a morte de Andrade, e Marocas pôde viver “sua fantasia de mulher regenerada, que viveu um grande amor” (BARROS, 2002, p. 145). É preciso distinguir o referido amor do amor romântico, igualmente a Barros (2002, p. 159): aquilo que no Romantismo estava ligado ao afeto, no Realismo pode ser entendido na imagem de um jogo de interesses, no qual se intenta combinar o desejo com o interesse, do contrário emerge o desconsolo e a não realização. Pode-se aplicar esse jogo de interesses em “Singular Ocorrência” da seguinte forma: o interesse de Marocas encontra fulcro na ascensão social, o que fica



evidente pela inclinação às coisas da nobreza, enquanto o desejo não transparece, a não ser subjetivamente, já que apenas se subentende, por meio do relato do narrador, a sua ardente querença por Andrade – o que não exclui a possibilidade de haver um fingimento dessa querença, hipótese que não é provável; já Andrade não tem interesse social algum no relacionamento com Marocas, direcionando todo o seu amor ao puro desejo que sentia por aquela mulher atraente, motivo que justifica a impossibilidade de desposá-la, já que havia um descompasso, por parte de Andrade, entre interesse e desejo. Do exposto, depreende-se ainda que o interesse sempre fala mais alto que o desejo às vistas da sociedade, e ontologicamente ocorre exatamente o contrário, por isso que quando há desejo sem interesse, esse amor é inevitavelmente ocultado. Conclui-se que Marocas estava plenamente satisfeita de suas necessidades, enquanto em Andrade não se vê a mesma harmonia, posto que tinha interesse pela esposa e desejo por Marocas, situação que, a seu modo, obrigava-o a manter os dois relacionamentos. No trecho a seguir fica evidenciado o interesse e o desejo de Marocas, explanado acima:

Jantávamos às vezes os três juntos; e...não sei por que negá-lo – algumas vezes os quatro. Não cuide que eram jantares de gente pandega; alegres, mas honestos. Marocas gostava da linguagem afogada, como os vestidos. Pouco a pouco estabeleceu-se intimidade entre nós; ela interrogava-me acerca da vida do Andrade, da mulher, da filha, dos hábitos dele, se gostava de veras dela, ou se era um capricho, se tivera outros, se era capaz de esquecer, uma chuva de perguntas, e um receio de o perder, que mostravam a força e a sinceridade da afeição... (ASSIS, 1946, p. 74)

“Uns Braços” (1885), conto veiculado pelo jornal *Gazeta de Notícias* e posteriormente publicado no livro *Várias Histórias*, dá realce ao tema do desejo e aponta a sedução como arma feminina que a identifica. A narração se passa em 1870, quando Inácio tinha quinze anos e fora trabalhar como “agente, escrevente, ou que quer que era, do solicitador Borges” (ASSIS, 1997b, p. 27). Borges era casado com D. Severina, uma mulher de vinte e sete anos, vistosa, nem bonita nem feia, com pouca vaidade e cujos braços desnudos chamavam a atenção do jovem. Não ficam dúvidas de que essa paixão do rapaz era correspondida, mas a moral não permitia que ela se concretizasse, a não ser às escondidas, como de fato aconteceu: D. Severina beijou Inácio enquanto dormia na rede, de posse de um sono profundo, tão profundo que misturou sonho e realidade, da qual ele jamais desconfiou.

E através dos anos, por meio de outros amores, mais efetivos e longos, nenhuma sensação achou nunca igual à daquele domingo, na Rua da Lapa, quando ele tinha quinze anos. Ele mesmo exclama às vezes, sem saber que se engana:

- E foi um sonho! Um simples sonho! (ASSIS, 1997b, p. 36)

Dessa vez, a narrativa não se dá por meio da visão de nenhum dos envolvidos ou de um terceiro observador, mas de um narrador onisciente, que tem o conhecimento do que se passa na mente das personagens e conta a história como um verdadeiro detentor da verdade, entretanto não destituído do criticismo e da ambivalência machadiana. A sensação que se passa é a de que ele sabe de coisas as quais não quer revelar tão facilmente ao leitor, pretende incutir pouco a pouco de socapa, estilo que se ajusta ao tema principal do conto: o ocultamento, tão bem detectado por Bosi (1982, p. 453)

Várias conjunturas obstruíam a consubstanciação do desejo que um sentia pelo outro. Aqui a traição é o menor dos problemas, diante de um iminente enlace amoroso entre um menor e uma senhora, doze anos mais velha. Os valores morais pulsam em ambos, forçando-os a recalcar a atração, escondendo-a dos outros e de si mesmos; é a vontade do proibido que ultrapassa as convenções e insiste em ficar quando deveria ir. A resposta a isso é a frustração, a confusão e a dor, reunidas em um só corpo. Dor maior que a frustração por não possuir o objeto de desejo é vista em D. Severina após a realização de sua fantasia – “estava confusa, irritada, aborrecida, mal consigo e mal com ele” (ASSIS, 1997b, p. 35) -, foi fraca e cedeu às tentações, deixando cair “a máscara civilizada” (BARROS, 2002, p. 103), que é “rapidamente recomposta pela sobrevivência, por meio de forte repressão” (ibid). Enquanto a dona queria esquecer o que houvera, Inácio achava que havia sonhado, chegando ao ponto comum desses dois sentimentos, representado pela dúvida quanto ao acontecimento ou não do beijo: a máscara da inocência que ambos vestem a fim de dirimir a culpa (BOSI, 1982, p. 454).

A estranheza causada aos viventes do século XXI pela loucura de Inácio necessariamente pelos braços de D. Severina, e não por qualquer outra parte do corpo mais lascivo, é explicada por Barros (2002, p. 94), ao descrever os costumes à época, segundo os quais as mulheres não podiam mostrar os braços pela manhã, período em que se deve manter um tom severo e preservativo, com a finalidade de

despertar a curiosidade do sexo oposto. D. Severina parecia não se importar com esse pacto social, visto que usava vestidos de manga curta à luz do Sol sem pudor algum. Essa abnegação se sustenta em termos pela sua origem humilde, que pode ser depreendida do texto pelo fato de ela manter uma relação marital com Borges – situação comum no Rio de Janeiro do final do século XIX, posto que as mulheres de classe pobre não se casavam formalmente (BARROS, 2002, p. 94) – e pela descrição de sua família: “D. Severina apaziguava-o com desculpas, a pobreza da comadre, o caiporismo do compadre [...]” (ASSIS, 1997b, p. 31); por outro prisma, já que mostrar os braços era sinônimo de sensualizar, esse costume de deixá-los sempre à mostra pode significar a ânsia por ser idolatrada por outro homem, que não seu marido – um dos únicos indícios de que sua união era antes alimentada pelo interesse do que pelo desejo -, e também não por Inácio necessariamente, posto que sua paixão por ele apenas desabrochou a partir da percepção de que ele a admirava; o rapaz supre a necessidade da mulher carente, abrindo espaço para o que viria a acontecer.

A personagem feminina da trama ocupa um espaço considerável para não dizer central, já que a intriga principal gerada foi reflexo de suas ações. Seus pensamentos e atos também são narrados conferindo a ela certa autonomia e autoarfirmção, comprovados na prosa em passagens como esta, que transcreve os seus pensamentos: “Criança? Tinha 15 anos; e ela advertiu que entre o nariz e a boca do rapaz havia um princípio de rascunho de buço. Que admira que começasse a amar? E não era ela bonita?” (ASSIS, 1997b, p. 30). Importante destacar a observação de Barros (2002, p. 99) quanto à adjetivação que o narrador dá à personagem, “capciosa natureza!” (ASSIS, 1997b, p. 31). Frívola que ela não era, tinha conhecimento do desejo do jovem, sabia do seu desejo e lidava calculadamente com a situação. Barros (2002, p. 100) salienta para o fato de D. Severina comandar a vida das outras personagens, como, por exemplo, ao convencer o marido a despedir Inácio após o episódio do beijo, e até quando age impulsivamente, a senhora domina seus intentos, como se vê no seguinte trecho: “não acabava de crer que fizesse aquilo; parece que embrulhara os seus desejos na idéia de que era uma criança namorada que ali estava sem consciência nem imputação; e meio mãe, meio amiga, inclinara-se e beijara-o” (ASSIS, 1997b, p. 35). Essa soberania, contudo, está embalada sob uma falsa passividade, demonstrada,

por exemplo, no momento em que ela faz carinhos em Borges, “a medo, que eles podiam irritá-lo mais” (ASSIS, 1997b, p. 31), atestando a sua dissimulação defronte a posição que as convenções ditavam.

A reação de D. Severina após o acontecido foi dos mais enfáticos. Após o desespero em face da travessura, ela caiu em si e arrependeu-se do que fez, traduzindo o arrependimento em medo de Inácio ter fingido o sono. No jantar posterior ao incidente, ela apareceu com um xale cobrindo os braços, adereço que passou despercebido pelo menino, o qual ainda sonhava acordado. Bruno Silva (2010, p. 106) faz uma fascinante relação entre D. Severina e Eva, já que aquela, envergonhada de seu pecado, veste-se tal qual esta depois de comer o fruto proibido. Além disso, a mulher deste conto deseja esquecer de uma vez por todas o ocorrido, para tanto, encomenda a demissão do garoto junto a Borges, que o dispensa sem dar explicações. O sucedido mexe profundamente com Inácio, consoante se constata na prosa; o mesmo pode-se falar de D. Severina? Supõe-se que sim, a despeito de nada ser afirmado acerca disso no conto, entretanto o que fica destacado é a marca perpétua que ela deixou no moço, saltando aos olhos a capacidade de transformar a vida dos que a cercam que as mulheres têm, enquanto mantêm-se como se nada houvera.

Em 1894, aquele que posteriormente seria reconhecido como o mais famoso dos contos machadianos foi publicado na Gazeta de Notícias e em 1899 no livro *Páginas Recolhidas*. “Missa do Galo” trata de uma reconstrução da temática escancarada em “Uns Braços”, mas com peculiaridades e sutilezas próprias de um Machado cada dia mais amadurecido, afastado do Realismo e instalando-se no impressionismo. Conceição, a estrela dessa história, é o retrato fiel da passividade feminina. Sabia da infidelidade do marido, mas aceitava-a, ou melhor, achava “que era muito direito” (ASSIS, 1997a, p. 55). O ambiente do conto, e o conto em si, é a sala de estar da casa da família Meneses, na qual Conceição conversava com seu hóspede, Sr. Nogueira – primo da primeira mulher do patriarca, que viera ao Rio de Janeiro para estudar-, enquanto ele esperava a hora para assistir a missa do galo.

Conceição aparece como uma pobre mulher, refugiada num casamento infeliz, que tem poucas vivências, a não ser as adquiridas pela leitura dos romances e pela imaginação. Aqui há uma descrição não só física como psicológica de Conceição: “O próprio rosto era mediano, nem bonito nem feio. Era o que

chamamos uma pessoa simpática. Não dizia mal de ninguém, perdoava tudo. Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar” (ASSIS, 1997<sup>a</sup>, p. 56). Barros (2002, p. 109), entretanto, põe na mesa as contradições dessa caracterização falha e relativizada, oriunda de um ponto de vista particular, no caso, do próprio Sr. Nogueira, visto que Conceição não tem autonomia no conto, mas se materializa pela rememoração do narrador; a ambiguidade recai na verdade sobre o fato narrado e não sobre a figura da personagem, da qual não se pode condenar ou isentar de culpa antes de conhecer sua versão:

Essa caracterização de Conceição é um tanto ambígua já que ao mesmo tempo em que o narrador a qualifica como “santa”, coloca-a como sendo alguém com forte senso prático [...] Nessa retórica tipicamente machadiana, nenhuma afirmação é completa e assertiva. Sempre relativizada, abre espaço para a ambigüidade do julgamento, para as conjecturas. (BARROS, 2002, p. 109)

A pureza de Conceição começa pelo nome, como Barros (2002, p. 114) anuncia, e é sob o manto da santa Nossa Senhora da Imaculada Conceição que ela esconde sua essência libidinosa. A figura da esposa de Meneses é contraposta aos quadros que estão pendurados na sala de estar – “um representava ‘Cleópatra’; não me recordo o assunto do outro, mas eram mulheres” (ASSIS, 1997<sup>a</sup>, p. 60) -, as pinturas a incomodavam porque traziam à tona a mulher que ela realmente era, queria antes que estivessem pendurados ali quadros sacros, a fim de lembrá-la a todo o tempo a mulher que ela deveria ser. Sem contar que, segundo o narrador, os quadros “falavam do principal negócio deste homem [Meneses]” (ibid), o que certamente não traz bons sentimentos à mulher traída. O Sr. Nogueira apresenta, no primeiro plano, uma mulher séria e decente e nas entrelinhas a devassidão de sua alma: “De vez em quando passava a língua pelos beiços, para umedecê-los” (ASSIS, 1997<sup>a</sup>, p. 57). Uma segunda leitura, mais atenta, acaba por denunciar certas investidas de Conceição para fascinar Nogueira, num jogo de sedução: sentar-se ao lado dele repetidas vezes, trocar as pernas de maneira agitada, insinuar certas partes do corpo em um misto de exibição e esconderijo misterioso, tocar autoritariamente seu ombro etc. Ela é o retrato fiel do dito popular “lobo em pele de cordeiro”.

A narração em primeira pessoa deixa transparecer o discurso partidarista, em nenhum momento escondido pelo narrador, antes evidenciado ao afirmar: “Nunca

pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta” (ASSIS, 1997a, p. 55), e ainda “Há impressões dessa noite que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me” (ASSIS, 1997a, p. 60). Barros (2002, p. 107) chama a atenção para a constatação de que o narrado é realizado a partir da rememoração de algo que aconteceu alguns anos atrás, não podendo nem devendo ser levado a cabo, uma vez que memória e fantasia estão amplamente ligadas a ponto de não ser exato o limiar entre ambas, “ou seja, a ficção reside não no fato vivido, mas no fato modificado pela visão de quem lembra” (ibid). A sensação de quimera perpassa por toda a prosa e presentifica-se na fala final de D. Conceição, referindo-se ao fato de o Sr. Nogueira ter combinado de acordar o amigo quando chegasse a hora de ir à missa, mas, como ficou rendido pela conversa de Conceição, acabou esquecendo-se: “Tem graça; você é que ficou de ir acordá-lo, ele é que vem acordar você. Vá, que não de ser horas; adeus” (ASSIS, 1997a, p. 62), como se o rapaz tivesse sonhado toda aquela conversação. E é somente nesse momento que um suave indício de adultério se revela: ambos silenciaram-se, o moço sonolento e a senhora devaneando, efígies de um perfeito transe amoroso.

O certo é que a situação é propícia para o arrebate do Sr. Nogueira por Conceição: era tarde, estavam os dois sozinhos, ela estava com vestes de dormir e pairava a leveza de uma conversa agradável. As intenções de um e de outro não ficam explícitas no texto, antes são intuídas pelas palavras do narrador: o aparecimento de Conceição na sala aparenta ter sido premeditado, transluzindo um desejo já existente pelo hóspede e aquela mulher que era mediana tornou-se linda aos olhos do Sr. Nogueira, revelando o nascimento de uma querença. O dizer de Barros (2002, p. 112) - “O que fica claro é que o conto registra-se em dois níveis: o das boas intenções (reiteradas) e o das segundas intenções (apenas sugeridas)” – representa exatamente a já citada tese enunciada por Piglia (2004). Há duas histórias em “Missa do Galo”, uma superficial e outra enigmática, cuja revelação apenas se concretiza no campo das especulações diante das impressões do narrador.

Não há que se falar em amor nesse conto, há antes um desejo passageiro, que se comprova pela normalidade que se seguiu no dia posterior ao ocorrido:

Na manhã seguinte, ao almoço, falei da missa do galo e da gente que estava na igreja sem excitar a curiosidade de Conceição. Durante o dia, achei-a como sempre, natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera. Pelo Ano-Bom fui para Mangaratiba. Quando tornei ao Rio de Janeiro em março, o escrivão tinha morrido de apoplexia. Conceição morava no Engenho Novo, mas nem a visitei nem a encontrei. Ouvi mais tarde que casara com o escrevente juramentado do marido. (ASSIS, 1997a, p. 62)

Que houve um envolvimento concupiscente efêmero entre um rapaz de dezessete anos e uma senhora de trinta não há dúvidas, a incerteza se instala na configuração desse envolvimento: ele se baseia apenas no desejo que um sentiu pelo outro na noite de Natal ou houve a realização carnal desse desejo? A resposta apenas se pressente no passar de cada linha da narrativa.

## 5. SINGULARIDADES FEMININAS ECIANAS

No período empreendido entre 1874 e 1898, Eça de Queirós produziu 12 contos retratadores dos arredores sociais do escritor, que, se ampliadas, encaixam-se absolutamente no contexto social mundial (FAHL, 2009, p. 8). Os contos, dispersos por jornais e revistas foram compilados por Luís de Magalhães e publicados, em um único volume, *Contos de Eça de Queirós*, em 1902, postumamente.

Desse universo constístico restrito aflora a imensa perspicácia do lusitano, dotado de criticismo social, declarado ironicamente ao tratar de temas ônticos de maneira realista, entretanto sem isentar-se da beleza do sublime. Suely do Espírito Santo (2001, p. 30) discorre sobre a intenção do autor em criar teorias morais por meio da literatura, com vivacidade e dinamicidade, o que, para tanto, levou-o a elaborar uma técnica, a qual ele próprio chamou de “processo”, que consistia na fusão entre o seu estilo próprio e as estéticas que fossem surgindo. No retrato do feminino português do século XIX, ele não faz diferente e, por entre adultérios, patologias e hipocrisias, nasce a mulher eciana, reflexo das restrições que sofria e das angústias que sentia. Por mais que Eça concordasse com a grande exclusão social à qual as mulheres daquele período eram subjugadas, ele não via nesse um motivo que as escusasse de toda a malícia e dissimulação que elas dispunham,

razão que esclarece o tom impiedoso e vingativo de suas prosas (ESPÍRITO SANTO, 2001, p. 28). Em suas produções, Eça retira o manto sacro das mulheres românticas e revela a verdadeira face que se esconde na pureza dessas personagens.

A estreita ligação existente entre casamento e ascensão social também serviu de mote queirosiano, com o intuito de divulgar a melancólica vida lisboeta que imperava, em meio ao vazio matrimonial que se completava com o corrupto adultério, fomentando confusão e amargura. Eça desenha em seus contos a mulher consternada pela incessante busca da segurança financeira, tal qual Luísa, em “Singularidades de uma rapariga loura”, ou a ansiosa por, utilizando-se do casamento, retirar-se do seio de uma família desestruturada, inserindo-se em outra ainda mais, como Maria da Piedade, em “No Moinho”, e ainda a aborrecida diante de um amor excessivamente idealizado, a ponto de nunca se concretizar, representada por Elisa, em “José Matias”.

“Singularidades de uma rapariga loura” (1874) marca o início dessa viagem pelo esplêndido mundo dos contos de Eça de Queirós, pois essa composição, em específico, simboliza aquilo que Reis (2005, p. 100) chama de “ensaio pré-realista”, que marca o trânsito do idealismo para o objetivismo realista. A trama se desenvolve com a paixão avassaladora que acomete Macário quando vê Luísa pela primeira vez, que, conforme a rica descrição de Queirós (1970, p. 1095):

Era uma rapariga de vinte anos, talvez — fina, fresca, loura como uma vinheta inglesa: a brancura da pele tinha alguma coisa de transparência das velhas porcelanas, e havia no seu perfil uma linha pura, como de uma medalha antiga e os velhos poetas pitorescos ter-lhe-iam chamado — pomba, arminho, neve e ouro.

Para conseguir se casar com ela, Macário atravessa desventuras em série na busca por um emprego que estivesse à altura da noiva, entretanto, quando finalmente tudo se ajusta e o casório pode enfim ser selado, o pobre rapaz descobre que sua futura esposa na verdade é uma ladra inveterada.

O drama, que chega até exibir nuances cômicas, apresenta-se dividido em dois capítulos, cuja separação se dá pelo beijo furtivo que Macário lança em Luísa, gesto que “bastou ao espírito reto e severo para o obrigar a tomá-la como esposa, a dar-lhe uma fé imutável e a posse” (QUEIRÓS, 1970, p. 1101). O acontecimento foi



contado pelo desafortunado Macário a um viajante em uma hospedagem localizada na região do Minho, Portugal. O narrador inominado é na verdade esse viajante que, em certa altura da narrativa, questiona a realidade dos fatos, gerando um indício de dubiedade sobre o que se conta – “aí estava o seu melodrama ou a sua farsa” (QUEIRÓS, 1970, p. 1093). O episódio, nessas circunstâncias, está muito distante da realidade, visto que se trata de uma narrativa em terceiro grau, na qual o primeiro grau se instala no acontecimento em tempo real, o segundo na lembrança de Macário - marcada pela sua visão de mundo e por suas impressões - e o terceiro no recontar do viajante, que não tem vínculos estreitos com nenhum dos envolvidos na história.

Delinear a personagem objeto do amor do protagonista é uma tarefa árdua, já que o máximo que se conhece a fundo é a sua descrição física, apresentada acima. As características psicológicas dessa, que aparenta sofrer de cleptomania crônica, não passam de impressões que percorreram o filtro de duas pessoas do sexo masculino, distintas em todos os níveis que se possa imaginar. Os pensamentos, atos e omissões de Luísa não são demarcados no texto, o que representa, na verdade, um recurso estilístico de Eça, explicado por Regina Osório (2006, p. 21): “Enquanto que Flaubert preferia dar os sentimentos dos personagens por visualizações internas ao próprio personagem, Eça leva-nos a comunicar com eles pela sua própria descrição física, pela maneira como vestem ou se movem”.

A doença da personagem é o ponto transtextual da trama, pois, em cima dela, e somente nela, pode-se desfilar suposições acerca de sua psique. Os objetos roubados: leque chinês, lenços, moeda de ouro, joia etc. relacionam-se com a vontade de querer ter o que não se pode: isso compõe o cerne de uma pessoa fútil, leviana e materialista, características essas que a levam ao roubo e à sedução de um rapaz inocente com fins únicos de extorsão. Aliado a essas características, pode-se supor que Luísa era uma pessoa completamente influenciável, tendo em vista sua dependência maternal e sua tentativa de ter um espaço na selvagem sociedade burguesa, na qual prevalece a lei dos bens e cujos valores mais prezados não têm valia real. A superficialidade da cleptomaníaca é evidenciada quando o narrador afirma que ela “amava decerto Macário, mas com todo o amor que podia dar a sua natureza débil, aguada, nula. Era como uma estriga de linho, fiava-se como se quera” (QUEIRÓS, 1970, p. 1103). É uma perfeita crítica aos mecanismos

que regem as relações sociais à época, que permanecem intensamente na atualidade, mesmo que de forma velada. Essas constatações tornam a personagem feminina ainda pior diante dos grandes esforços que Macário envidou para desposá-la, passando por cima de sua própria dignidade e da sua família, na figura do tio Francisco, que se posicionou contra esse relacionamento desde o início. A figura indecorosa de Luísa contrasta com a integridade de seu par, que, não se pode deixar de salientar, é, sobretudo, uma representação idealizada. O ponto atrativo de Luísa a Macário se pautava na beleza, mas somente se percebe que esse rapaz não era um homem fútil ao final da prosa, pois a formosura da dama não significa nada para Macário, marcado pela retidão e honestidade, diante do seu desvio moral. Aos olhos de Maria Adelaide e Arlete (*apud* OSÓRIO, 2006, p. 34), as descrições físicas de Luísa são alegorias do seu carácter, que se camuflam na pureza que sugerem: o cabelo era louro, fraco e desbotado assim como era sua personalidade. Acentua-se, portanto, a contraposição crucial entre o ideal e o real, este servindo a fins muito mais consideráveis que aquele, a despeito de sua superficial agradabilidade.

A outra personagem feminina da prosa tem menos presença ainda. Sua erupção nela apenas pode ser justificada pelo exposto por Osório (2006, p. 35): “Luísa [...] mostrava claramente sua intenção (aparentemente sob a orientação da mãe), de buscar um casamento de conveniência”. Não se sabe ao certo se a mãe era conhecedora da doença da filha, muito provável que sim. Essa inferência pode levar a outras duas suposições: talvez esse desespero pelo casamento se justifique pela vontade de retirar esse peso das suas costas ou a doença era antes incentivada por ela, que utilizava da filha para conseguir bens materiais por meios ilícitos. Essa última inferência se deve certamente ao comentário feito pelo próprio narrador:

“...portanto aquela vinda ao armazém era um meio delicado de o ver de perto, de lhe falar, e tinha o encanto penetrante de uma mentira sentimental. Eu disse a Macário que, sendo assim, ele deveria de estranhar aquele movimento amoroso, porque denotava na mãe uma cumplicidade equívoca. Ele confessou-se que nem pensava em tal.” (QUEIRÓS, 1970, p. 1097)

Osório (2006, p. 37) observa que o título da trama não configura a sua centralidade, posto que Luísa é apenas um veículo que transporta o infortúnio de Macário. Não se sabe, por exemplo, o caminho que ela tomou após o término do

noivado, não obstante são revelados detalhes da triste sina de Macário, que chegou àquela estalagem com sessenta anos e sozinho. Interessante notar que aqui se desenvolve a figura do homem ingênuo, que não percebeu, ou não quis enxergar, os diversos indícios deixados pela sua pretendente de sua natureza cleptomaníaca. Ele tinha somente vinte e dois anos quando a desilusão ocorreu, ainda não tinha conhecido o amor de perto e entregou-se ao primeiro modesto contato que teve, entretanto a ingenuidade do protagonista não se encerra na sua juventude, chegando à velhice, exemplo disso é a serenidade com a qual ele abriu a sua vida para um estranho no Minho. Há aqui uma notável inversão de papéis, que se dá entre o que se aparenta, ou melhor, o que a sociedade impõe, e o que realmente é: o homem, que deveria ser forte e esperto, tem sua vida devastada pela dissimulação de uma mulher, aparentemente fraca e pura. É um mundo que se abre por meio do olhar do lusitano escritor.

O conto “No Moinho” (1880), publicado primeiramente em *O Atlântico*, é um verdadeiro desenho, delineado pelo narrador, no qual a personagem Maria da Piedade estampa as incoerências humanas individuais que tomam guarida sob a salvaguarda da máscara, cuja coerência homogeneiza os indivíduos segundo os ditames institucionais. Na prosa, Maria da Piedade, “considerada em toda a vila como ‘uma senhora modelo’ ” (QUEIRÓS, 1970, p. 1129), carrega, como fardo, além de toda a carga semântica que seu nome sugere, seu marido e seus três filhos enfermos, sina que leva a sua destruição, após o estabelecimento de uma relação extraconjugal efêmera com Adrião, primo de seu marido.

A personagem não foge muito do padrão feminino eciano: “loura, de perfil fino, a pele ebúrneia, e os olhos escuros de um tom de violeta, a que as pestanas longas escureciam mais o brilho sombrio e doce” (QUEIRÓS, 1970, p. 1129). Pode-se perceber, durante toda a trama, que Maria da Piedade era uma mulher tão ingênua quanto sofrida e não desejava mal a ninguém, muito pelo contrário, abria mão de seus prazeres para servir. Os motivos que a levaram ao matrimônio prematuro estão explícitos no seguinte fragmento do texto:

E quando João Coutinho pediu Maria em casamento, apesar de doente já, ela aceitou, sem hesitação, quase com reconhecimento, para salvar o casebre da penhora, não ouvir mais os gritos da mãe, que a faziam tremer, rezar, em cima no seu quarto, onde a chuva entrava pelo telhado. (QUEIRÓS, 1970, p. 1129)

Temática constante nas composições eciananas, o casamento foi a alavanca que retirou Maria da Piedade, não só dos problemas familiares que a atormentavam, como o alcoolismo do pai e a aspereza da mãe, mas da miséria, colocando-se quase que como uma obrigação. O determinismo que envolve a vida dessa pobre mulher é sobressalente com gerações e gerações de enfermidade. Aqui não há ilusões nem máscaras: Maria da Piedade não amava Coutinho. É certo que o preço a se pagar pela ascensão social foi alto, entretanto ela encarava a conjuntura com um misto de conformação e consternação, sempre voltada para os excessivos cuidados que sua parentela demandava, sem tempo para se lamentar, ou ainda lamentar a Deus, pelas desgraças que lhe acometiam. Ia à missa aos domingos com o filho mais velho, sendo esse o único momento no qual ela se eximia dos trabalhos no lar. O fato de não se dedicar à igreja na mesma proporção que as demais mulheres da época não se relaciona à descrença religiosa, se deve unicamente à falta de tempo ante aos doentes que assistia e priorizava. Fahl (2009, p. 122) faz uma reflexão interessante acerca do posicionamento da personagem com relação à religião:

Ela sacraliza a família. É diante dos filhos e do marido que se prostra, sua casa é o templo, seus filhos, suas imagens e, seu marido, o cristo crucificado que precisa muito mais dela que o verdadeiro. [...] Nesse comportamento inicial, temos em Piedade um perfil muito mais cristão do que o das beatas que cumprem ardorosamente todas as obrigações com a igreja, esquecendo sua vida pessoal. É importante lembrar que o combate anticlerical que Eça trava em boa parte dos seus textos não pode ser confundido com anti-religião; a sua crítica se dirige à hipocrisia de determinados membros da Igreja ou à mercantilização da fé [...]

A narrativa se passa no campo, espaço propício para o estabelecimento da dialética queirosiana campo-cidade, destacando o desequilíbrio entre os costumes dessa ambivalência. Adrião carrega em si o emblema da cidade, que representa o novo e o mal (FAHL, 2009, p. 124), enquanto Maria da Piedade simboliza o campo, repleta que era de bucolismo e cândura. Osório (2006, p. 41) acredita que o contato entre o campo e a cidade, com a visita de Adrião, foi a causa para a infâmia da moça, posto que o citadino trouxe consigo o Romantismo: grande corrupto da moralidade. Fatalmente, a jovem, acostumada ao ambiente tão hospitalar quanto mórbido, apaixonar-se-ia por Adrião, um rapaz tão vivo, sadio e engenhoso. Antes

do convidado, a jovem não tinha perspectiva alguma de júbilo, mas ele abriu as portas do mundo idealizado, instalando nela uma esperança de uma vida feliz, e esse foi o seu tropeço.

Decerto, pessoas que levam uma vida infeliz, dominadas pelas vontades daqueles que as rodeiam e impossibilitadas de se realizarem emocionalmente em nenhum aspecto de sua existência estão predispostas a definhar diante de um momento de júbilo, na tentativa de prolongamento desse sentimento. A crítica de Eça recai precisamente sobre a falsa esperança que o Romantismo propaga, trazendo à tona sentimentos enclausurados e preenchendo o vazio, típico da depressão, com ilusão. Em suma, pode-se traduzir essa visão a partir das palavras de Reis (2005, p. 100): “trata-se da história concisa de uma personagem feminina atingida pelos males do Romantismo”. Além disso, o português deixou escancarada na prosa sua reprovação no que tange à traição, considerado por ele como um desvio de comportamento inspirado pelo romantismo, e condenou a personagem a “toda a inevitável degradação feminina ante a perda da virtude (OSÓRIO, 2006, p. 39).

Eça traçou uma mudança de perfil interessante na protagonista: aquela que precisava ser forte para cuidar dos afazeres do lar, da sua família enfermiça e ainda das finanças, transformou-se em uma mulher fraca, devassa e impura ao entrar em contato com seus desejos irrealizados, e, pior, com a possibilidade de realizá-los. Houve um enfraquecimento moral vindo do ideal quimérico que jamais alcançaria a concretude, prognóstico que foi denominado patologia nervosa por Piwnik (1997, p. 1371), ao interpretar as atitudes de Maria da Piedade após ser deixada pro Adrião como sintomas de histeria. Osório (2006, p. 15) afirma que o romance *Madamme Bovary* (1857), de Gustav Flaubert, com todo o ineditismo realista e a vã busca interminável por fantasias românticas que causaram escândalo à época, serviu de inspiração para Eça na abordagem de temáticas realistas e na edificação do feminino. Certamente, “No Moinho” é a comprovação disso:

Não quis que nada do que era dele ou vinha dele lhe fosse alheio. Leu todos os seus livros, sobretudo aquela Madalena que também amara, e morrera dum abandono. Essas leituras calmavam-na, davam-lhe como uma vaga satisfação ao desejo. Chorando as dores das heroínas de romance, parecia sentir alívio às suas. (QUEIRÓS, 1970, p. 1136)

Adrião, arrependido da dupla traição que o casal infiel impusera sob João Coutinho, parte sem se dar conta do estrago que causou àquela família. Maria da Piedade foi invadida por uma melancolia intensa e não se dedicava mais como antes aos seus deveres como mãe e esposa, estava certa da injustiça que vivia por ter que carregar aquele fardo tão pesado, desajustada em relação à realidade insatisfatória e entediante, “tinha desses abatimentos, dessas súbitas fadigas de todo o seu ser, em que caía sobre a cadeira, com os braços pendentes, murmurando: Quando se acabará isto?” (QUEIRÓS, 1970, p. 1136). A expressão “A santa tornava-se Vênus” (QUEIRÓS, 1970, p. 1137) imprime a figura da deusa romana, recorrente nas obras ecianas, na nova Maria da Piedade, promíscua, inconsequente e pérfida. Na urgência em abandonar aquela condição difícil para então vivenciar um amor avassalador, acaba por entregar-se a qualquer um. Piwnik (1997, p. 1371) enuncia esse comportamento como a cura da melancolia da qual ela padecia, transferindo as energias despendidas com ataques histéricos para a “realização degradante do seu desejo, cedendo às propostas do horrível ajudante de farmácia, e atingindo assim o máximo de seu masoquismo narcísico”.

“José Matias” (1897) foi publicado na *Revista Moderna*, tendo sido um dos últimos contos ecianos, portanto, configura a escrita de um Eça maduro e estabelecido. Para Reis (2005, p. 101) o conto institui uma singular situação narrativa, constituída por um narrador-personagem anônimo, tomado de discurso filosófico, que simula uma interlocução com um narratário, para quem conta o infortúnio amoroso de José Matias, durante o funeral desse triste homem, que simboliza o declínio do Romantismo. A personagem que intitula o conto se apaixonou pela vizinha, Elisa Miranda, “sublime beleza romântica de Lisboa” (QUEIRÓS, 1970, p. 1234), casada com o notável Matos Miranda, um diabético de sessenta anos. O trecho a seguir mostra a dimensão do amor platônico que ele sustentava:

E este enlevo, meu amigo, durou dez anos, assim esplêndido, puro distante e imaterial! Não ria...Decerto se encontraram na quinta de D. Mafalda: decerto se escreviam, e transbordantemente, atirando as cartas por cima do muro que separava os dois quintais: mas nunca, por cima das heras desse muro, procuraram a rara delícia de uma conversa roubada ou a delícia ainda mais perfeita de um silêncio escondido na sombra. E nunca trocaram um beijo... (QUEIRÓS, 1970, p. 1236).

Esse amor transcendental e intocável, cultivado por alucinações do protagonista, que simulava ceias com Elisa, que deixou o fumo para se adaptar aos seus gostos e que imitava sua generosidade, estendeu-se até a sua morte, tendo Elisa ficado viúva duas vezes, nesse ínterim de mais de 20 anos, e implorado para que José Matias se casasse com ela, sem êxito. O ultra-romantismo da personagem principal não encontra espaço na modernidade que se avultava e é esse contraste que torna a obra secular. Fahl (2009, p. 97) poetiza que Elisa era para Matias “objeto do seu amor que será a razão de sua vida, de sua morte em vida e de sua morte física”.

A análise da figura feminina representada por Elisa se coloca como uma difícil missão, posto que em, poucos momentos, o narrador discorre sobre essa figura propriamente dita, antes se priva em explorar o amor de Matias por ela. As informações que se tem são, antes de mais nada, suposições e inferências, quando não são relatos de terceiros. Com essas ressalvas, subentende-se que Elisa era uma mulher ativa, consciente das emoções que despertava nos homens e independente emocionalmente. É interessante o cuidado que o escritor português tem ao escolher os nomes de suas personagens. Fahl (2009, p. 98) salienta que “Elisa” é apelido de Elisabete, que no latim significa “Deus é juramento” e em hebreu equivale à deusa. Além de seu nome ser sugestivo, o narrador ainda a coloca em pé de igualdade com duas célebres mulheres clássicas: Helena de Tróia e Inês de Castro, conferindo-lhe mais excelência e agregando mais lirismo ao amor de José Matias. Eça traz o classicismo descompassado para contrastar com a realidade de Portugal.

Após o luto pela morte de Matos Miranda, Elisa procurou seu admirador, “escreveu, esteve no Porto, chorou...Ele nem consentiu em a ver!”; nessas circunstâncias, fica claro que a viúva nutria sentimentos concretos pelo rapaz, mas tal amor não era suficientemente lírico a ponto de impedi-la de seguir com a sua vida, o que se verifica pelas segundas núpcias que contraíu com Francisco Torres Nogueira, cuja virilidade é destoante em comparação com o primeiro marido. O sonhador também sabia da reciprocidade da amada, entretanto, por algum motivo imaterial, primava pela pureza e espiritualidade desse amor.

as imposições das conveniências, nem as decisões da razão pura, nem os ímpetos do orgulho, nem as emoções da carne – o amava, a ele, unicamente a ele. (QUEIRÓS, 1970, p. 1241)

Em um primeiro momento Elisa aparenta acreditar na corporificação desse enlevo, todavia, após ter dimensionado o grau de sublimação que seu amador se encontrava, um suave tom de descrença atravessa o conto e ela passa a, não só permitir, como fomentar esse sentimento no outro com audácia e sensualidade combinadas com autocontrole, mesmo sabendo da impossibilidade de sua realização, conforme se vê a seguir:

Quando o Torres Nogueira partiu para as suas vinhas de Carcavelos, a assistir à vindima, ela recomeçou, da boda do terraço, por sobre as rosas e as dalias abertas, aquela doce remessa de doces olhares com que durante dez anos extasiara o coração do José Matias. (QUEIRÓS, 1970, p. 1242)

Outro fator que mostra a concupiscência nada romântica dessa deusa é a relação que o narrador faz entre ela e a Marquesa Júlia de Malfieri, “que conservava dois amorosos ao seu doce serviço, um poeta para as delicadezas românticas e um cocheiro para as necessidades grosseiras” (QUEIRÓS, 1970, p. 1242). Isso não significa que ela desejava o seu mal, antes nutria verdadeiramente uma espécie de carinho por esse que a enaltecia. Quando se sucedeu a morte de seu segundo marido, providência que sugere a instauração de uma segunda chance, José Matias desapareceu. Elisa, coerente com sua filosofia de vida, seguiu o seu caminho, envolvendo-se com um homem casado, um “apontador de Obras Públicas” (QUEIRÓS, 1970, p. 1245). Aquela santidade inicial começa a desvanecer e talvez esse esfacelamento da pureza anterior tenha causado o definhamento de José Matias, que entrou para o mundo da bebida e da jogatina, perdendo todos os seus bens. Observava o relacionamento da mulher amada com um homem infiel à distância, abrigado em um portal aberto em frente ao prédio de Elisa, com a aparência de um mendigo lançado à miséria. Nessa altura do conto, o narrador desmistifica a instituição do casamento ao relatar que “o Miranda e o Nogueira tinham entrado na alcova de Elisa publicamente, pela porta da Igreja, e para outros fins humanos além do amor – para possuir um lar, talvez filhos, estabilidade e quietação na vida” (QUEIRÓS, 1970, p. 1247), ou seja, fica claro que contrair matrimônio envolve questões muito mais sociais do que puramente amorosas, bem



como que essa visão é ponto pacífico na sociedade do século XIX, mesmo que escondida sob o véu dos bons costumes. A partir do momento que Elisa estabelece um relacionamento às escuras com um amante, as imposições societárias já não têm valor, uma vez que “este era meramente o amante, que ela nomeara e mantinha só para ser amada: e nessa união não aparecia outro motivo racional senão que os dois corpos se unissem” (QUEIRÓS, 1970, p. 1247). O delírio do protagonista era tanto que ele “fiscalizava o amante da mulher que amava” (QUEIRÓS, 1970, p. 1247) e nessa vigilância da vida alheia, morreu de congestão nos pulmões na busca de uma inalcançável perfeição bucólica.

Garcez (2000, p. 244) conclui que José Matias não amava a Elisa, até porque ele nem a conhecia em sua profundidade, apenas apaixonou-se pela beleza e divindade da moça, amava na verdade o amor perfeito. Como um último gesto de ternura, “Elisa mandou o seu amante carnal acompanhar a cova e cobrir de flores o seu amante espiritual” (QUEIRÓS, 1970, p. 1248), o que mostra a relação realista e desprendida que ambos tinham. O filósofo, que se colocou a narrar o episódio, faz uma reflexão acerca da matéria e do espírito, tema que perpassou toda a prosa e que foi analisado por Garcez (2000, p. 247) sob a ótica da simbologia das flores, que aparecem de vez em vez no conto. Para a professora, a rosa, metáfora de Elisa, é a personificação material e espiritual da perfeição e da beleza, ao mesmo tempo em que se associa ao topos do *carpe diem*, “mas José Matias, esse, não tem olhos para o *carpe diem*. Fora do tempo, ele contempla-a *sub specie aeternitatis*”.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos analisados colaboram para que sejam traçadas similitudes e divergências, estéticas e ideológicas, relativas à imagem da ontologia do ser social, matéria sob a qual Machado de Assis e Eça de Queirós se debruçavam. Aquilo que Bosi (1982, p. 441), refletindo acerca das obras de Machado, chamou de “risco em arabesco de ‘teorias’, bizarras e paradoxais teorias, que, afinal, revelam o sentido das relações sociais mais comuns e atingem alguma coisa como a estrutura profunda das instituições”, em outras palavras, representa a constatação de Fahl

(2009, p. 144) sobre Eça, segundo a qual “a condição humana, centro vivo dos textos do autor, se corporifica em toda a sua vasta produção”. Sob o manto de temáticas dissemelhantes se encontrava a essência da arte de ambos: representação crítico-filosófica das peculiaridades da sociedade do século XIX em dois países separados pela distância e unidos pela língua.

Osório (2006, p. 101) declara que as divergências machadianas e ebianas se estabelecem sob dois aspectos macro: a evolução literária e a maneira de pensar o mundo. Eles não só presenciaram, como participaram de forma inaugural da transição do Romantismo para o Realismo, fato que justifica o hidrismo de suas composições e a complexidade de seus argumentos, marcantes em cada evolução literária. Machado teve uma longa experiência romântica, o que se evidencia nas reminiscências dessa escola literária presentes em seus trabalhos, até chegar à maturidade realista; Eça percorreu um trajeto versátil, oriundo da realidade que experimentou em diferentes países, tendo fortes bases realistas, que culminaram em uma maturidade idealista. No campo da cosmovisão, consegue-se alcançar parte das leituras de vida desses artistas, com diferenças e igualdades, por meio dos seis contos em tela, carregados de simbologia extratextual e duras críticas às instituições vigentes na época. Importante destacar que enquanto Eça buscava uma solução para os problemas sociais, Machado se ocupava em apenas escancará-los, deixando as inferências que eles acarretam a cargo do leitor. Por esse motivo, Eça se mostra muito mais implacável com a temática da mulher do que Machado, trazendo em suas produções um forte determinismo, ao qual Machado fez fortes críticas (OSÓRIO, 2006, p. 103).

O narrador assume importante papel nas obras dos escritores em tela, por isso se deve ter em mente qual a participação que eles assumem dentro do enredo, já que a história é contada a partir de uma perspectiva parcial, ao contrário da neutralidade que se supõe. Em “Uns braços” e “No Moinho”, o narrador não participa da ação e, ao se distanciar dela, adquire um tom menos partidário do que o que ocorre em “Singular Ocorrência”, “Singularidades de uma rapariga loura” e “José Matias”, nos quais a história é narrada do ponto de vista do amigo do protagonista; algo totalmente diferente se verifica em “Missa do Galo”, cujo teor tendencioso atinge seu máximo, com a narrativa acontecendo do ponto de vista do próprio paciente da ação. Percebe-se portanto que em nenhum dos contos a narrativa

acontece sob a perspectiva da mulher, e sim sob a ótica masculina ou de um narrador-observador alheio às especificidades femininas. Nenhum deles entra em contato com a essência da vida dessas mulheres, nem mesmo Maria da Piedade, que ocupa o centro do conto “No Moinho”, tem seus sentimentos e emoções expressas no texto, sendo mais criticada do que escutada. Não se pode negar, entretanto, que as mulheres ecianas são muito mais subjugadas do que as machadianas, tendo como uma das explicações possíveis as interpretações diversas que eles têm a respeito do determinismo. Contribuindo com essa constatação, Osório (2006, p. 111) salienta que Machado “deu voz a cada uma de suas personagens”, já Eça “em momento algum deu chances à personagem feminina de se manifestar”.

Eça se alonga nas descrições físicas de suas mulheres, pormenorizando cada detalhe, contribuindo para a construção da personagem: Luísa era uma loura lindíssima, Maria da Piedade tinha uma beleza delicada e Elisa era uma deusa de cabelos negros. Todas muito bonitas e impactantes, atendendo aos fins de sua prosa. Machado traça perfis medianos de beleza, com exceção de Marocas, de quem ele se contenta em dizer que era muito bonita. Suspende-se as minúcias materiais, tornando o conto mais enigmático do que ele já é.

Cada uma, a seu modo, representa uma parcela feminina da sociedade oitocentista e é em torno dessas singularidades que giram os contos aqui analisados, pautados nas contradições inerentes às almas dessas mulheres que escondem seus desejos, sob o véu da dissimulação enquanto exibem seu manto imaculado ante a sociedade: Marocas como a prostituta que sonhava com um grande amor, D. Severina com toda a sua carência externalizada ao apaixonar-se pelo primeiro que se interessa por ela, D. Conceição encarnando a figura amargurada da mulher traída, Luísa com a sua mente perturbada devido à avassaladora luta por prestígio social, Maria da Piedade presa aos efeitos do sentimento recalcado e do determinismo e Elisa ao vivenciar a condição de endeusamento de uma mulher de carne e osso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Silvio Cesar dos Santos. Uma proposta de evolução estética na obra de Eça de Queirós. Rio de Janeiro: Revista Eletrônica da FAEL. UNIG. Volume 2, número 6, set/dez. 2009. Disponível em [http://www.unig.br/cadernosdafaef/vol2\\_num6/ARTIGO%20SILVIO%20CADERNO%20S%206%20NO%20FORMATO%20E%20REVISADO.pdf](http://www.unig.br/cadernosdafaef/vol2_num6/ARTIGO%20SILVIO%20CADERNO%20S%206%20NO%20FORMATO%20E%20REVISADO.pdf)>. Acesso em 14/11/2013.
- ANDRADE, Mário de. Vestida de preto. In: LOPES, Telê. *Os melhores contos de Mário de Andrade*. São Paulo: Global, 1988.
- ASSIS, Machado de. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1946
- \_\_\_\_\_. Instinto de nacionalidade. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson inc., 1937.
- \_\_\_\_\_. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Editora Sol, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Páginas recolhidas: Contos*. São Paulo: Globo, 1997a.
- \_\_\_\_\_. *Várias histórias*. São Paulo: Globo, 1997b.
- BARROS, Marta Cavalcante. Espirais do desejo: Uma visão da mulher nos contos de Machado de Assis. 2002. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: BOSI, Alfredo *et al. Machado de Assis: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1982. p. 437-63.
- CÂNDIDO, Antônio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vário Escritos*. São Paulo: Duas Cidades. 2004.
- CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto, in: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974;
- ESPÍRITO SANTO, Suely do. As personagens femininas e a ironia de Eça de Queirós. Rio de Janeiro: Revista Solettras, Ano I, nº 1, jan/jun. 2001. Disponível em <http://www.filologia.org.br/soletras/1/04.pdf>>. Acesso em 17/11/2013
- FAHL, Alana de Oliveira Freitas El. Singularidades Narrativas: Uma leitura dos contos de Eça de Queirós. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- FRIEDMAN, Norman. O que faz um conto ser curto? Tradução Marta Cavalcante de Barros. São Paulo: Revista USP, nº 63, set/nov. 2004, pp. 219-230;

GALVÃO, Walnice Nogueira. Cinco teses sobre o conto. In. PROENÇA FILHO, Domício. Org. *O livro do Seminário: ensaios*. São Paulo: LR Editores, 1983.

GARCEZ, Maria Helena Nery. O amor e seus casos simples. São Paulo: Revista Via Atlântica, nº 4, outubro. 2000. Disponível em [http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via04/via04\\_20.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via04/via04_20.pdf). Acesso em 24/11/2013.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1995;

HOHLFELDT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981;

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In. PROENÇA FILHO, Domício. Org. *O livro do Seminário: ensaios*. São Paulo: LR Editores, 1983.

MOISÉS, Massaud. *O conto português*. São Paulo: Cultrix, 2005.

MORENTE, Manuel Garcia. Capítulo 22 - Ontologia dos Valores. In: *Fundamentos de Filosofia: Lições Preliminares*. Tradução Guillermo da Cruz Coronado. São Paulo: Mestre Jou, 1980;

OSÓRIO, Regina Aparecida Berardi. Masculino e feminino em Eça e Machado: duas visões do século XIX. 2006. Tese (Mestre em Estudos Portugueses). Universidade de Aveiro, Aveiro-Portugal;

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo : Companhia das Letras, 2004;

POE, Edgar Allan. Filosofia da Composição. In: *Poemas e Ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado). 3ª ed. São Paulo: Globo, 1999;

\_\_\_\_\_. Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. Bestiário, Porto Alegre, v.1, n.6, 2004. Disponível em: <<http://www.bestiario.com.br/6.html>> Acesso em: 06/11/2013.

PIWNIK, Marie-Hélène. Introdução aos contos de Eças de Queiroz. In: *Obras Completas*. Vol. II. Berrini, Beatriz (org.). Editora Nova Aguilar: Rio de Janeiro. 1997.

QUEIRÓS, Eça de; SIMÕES, João Gaspar. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1970. 2 v.

REIS, Carlos Antonio Alves dos. *O Essencial sobre Eça de Queiroz*. Coimbra: Almedina, 2005.

REYNAUD, Maria João. Eça e o prazer do conto: razão, imaginação e escrita. Revista da Faculdade de Letras Línguas e Literaturas. Porto. 2003.

SARAIVA, Antônio José. *As ideias de Eça de Queirós*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.

SILVA, Bruno dos Santos. A mulher ideal e a mulher subversiva: representações de gênero em dois contos de Machado de Assis. *Revista Graduando*. UEFS. Número 1, jul/dez. 2010.

TEIXEIRA, Ivan. Contos e Romances da Segunda Fase. In : *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Eça de Queirós: Um elo esquecido no modernismo brasileiro. *Revista História e Estudos Culturais*. UFU. Volume 3, número 4, out/dez. 2006. Disponível em

<[http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/2.Artigo.Monica\\_Pimenta\\_Velloso.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/2.Artigo.Monica_Pimenta_Velloso.pdf)>. Acesso em 15/11/2013.